

Spring 5-1-1909

The Influence of the Three Dramatic Unities Upon the French Drama From the Cid to Hernani

Helen J. Aldrich

University of Colorado Boulder

Follow this and additional works at: http://scholar.colorado.edu/print_theses

Recommended Citation

Aldrich, Helen J., "The Influence of the Three Dramatic Unities Upon the French Drama From the Cid to Hernani" (1909). *University Libraries Digitized Theses 189x-20xx*. 158.
http://scholar.colorado.edu/print_theses/158

This Dissertation is brought to you for free and open access by University Libraries at CU Scholar. It has been accepted for inclusion in University Libraries Digitized Theses 189x-20xx by an authorized administrator of CU Scholar. For more information, please contact cuscholaradmin@colorado.edu.


The Influence of the Three Dramatic Unities Upon the French Drama From the Cid to Hernani

HELEN J. ALDRICH



This thesis presented as partial requirement for the Degree
of Doctor of Philosophy and accepted by the
University of Colorado, 1909.

PRINTED BY
LEDERER, STREET & ZEUS Co., (INC.)
BERKELEY, CALIFORNIA
1917.



The object of the present essay is to show the influence of the three dramatic unities of time, place and action on the French Drama during a period of some two hundred years from The Cid to Hernani, when the rules were in vogue.

100621
378.788A
A2 242

INTRODUCTION.

The rules of the three dramatic unities in French drama date undoubtedly from the *Silvanire* of Mairet, which appeared in 1631, with a preface including a discussion of the three rules. Alexandre Hardy, who before Mairet is the most conspicuous French dramatist and really the only one of any special merit, was apparently not familiar with these rules, and Corneille is said never to have heard of them before 1631. An edition of *Tyr et Sidon*, dated 1628, has a preface written by François Ogier, a scholarly man and friend of Balzac. He opposed the dramatic unities decidedly and even thus early we have a beginning of that discussion which later so disturbed the peace of the French literary mind. Chapelain took up the cudgels in favor of the unities, and even declared that the presentation of a play should not exceed in hours the actual number that the events would require.

The very earliest of French plays show a regularity in form that almost inclines one to the belief that their authors were aware of, and acting in accordance with the rules which afterwards caused so much discussion. However, a closer study leads one to believe that these men, writing only on classical subjects under Renaissance influence, would have had little temptation to violate the rules, even if they had been conscious of them.

In 1631 a physician, Isnard, in a preface which he wrote for the play of a friend, announced three rules of dramatic art,—“celles du lieu, de l'action et du temps.”

In 1632 Rayssiguier said that he observed the three rules because all the ancients were attached to them and that it was very nearly impossible for an action to appear contrary to common sense or judgment if the rules were observed.

The French dramatists from the time of Corneille's *Cid* to Victor Hugo's *Hernani* knelt in homage to the three unities. Everything they wrote has an almost irritating sameness. While the plot may now and then have some new and charming imaginative quality, the perfect likeness in structure is monotonous. In the case of nearly all the less important men who wrote

plays in this period, the repetition of stock phrases and words detracts from what might often have been strong drama. There is an effort to keep the audience constantly reminded of the time of day and the sameness of place. Early in the development of the plot, our attention is attracted by the conventional "avant la fin du jour" or "dès ce soir" or "jusqu'à la nuit," or perhaps by all these expressions.

In the following pages will be found a list of twenty-three typical dramatists of the seventeenth and eighteenth centuries, together with a critical examination of their representative plays, with reference to their conventional observance of the unities.

- I. JEAN DE MAIRET 1604-1686.
Sophonisbe 1634.
- II. PIERRE CORNEILLE 1606-1684.
Le Cid 1636.
Cinna 1640.
- III. ROTROU 1609-1650.
La Soeur 1645.
- IV. BOISROBERT 1659-1662.
La Belle Invisible 1656.
- V. DESMARETS DE SAINT SORLIN 1595-1666.
Les Visionnaires 1656.
- VI. TRISTAN L'HERMITE 1601-1655.
Le Parasite 1654.
- VII. JEAN RACINE 1639-1699.
Athalie 1691.
- VIII. THOMAS CORNEILLE 1606-1684.
Le Festin de Pierre 1677.
Le Compte d'Essex 1678.
- IX. PHILIPPE QUINAULT 1635-1688.
L'Amant Indiscret 1654.
La Mère Coquette.
- X. MOLIÈRE 1622-1673.
Le Misanthrope 1666.
L'Avare 1668.
- XI. HAUTEROCHE 1617-1707.
Crispin Médecin 1673.
- XII. MONTFLEURY 1640-1685.
L'Ecole des Jaloux 1664.
- XIII. EDMÉ BOURSALT 1658-1701.
Le Médecin Volant 1661.
- XIV. CRÉBILLON 1707-1777.
Catilina 1748.
- XV. VOLTAIRE 1694-1778.
Mariamne 1724.
Zaïre 1732.
- XVI. JEAN FRANÇOIS REGNARD 1655-1710.
Le Joueur 1696.
- XVII. ALAIN RENÉ LESAGE 1668-1747.
Crispin Rival de son Maître 1707.

- XVIII. DUCIS 1773-1816.
Macbeth.
- XIX. DIDEROT 1713-1784.
Le Père de Famille.
- XX. BEAUMARCHAIS 1732-1799.
Le Barbier de Séville 1775.
Le Mariage de Figaro 1784.
- XXI. MARIE JOSEPH DE CHÉNIER 1764-1811.
Nathan le Sage.
- XXII. JEAN FRANÇOIS COLLIN D'HARLEVILLE 1755-1806.
Les Châteaux en Espagne 1789.
- XXIII. VICTOR HUGO 1802-1885.
Hernani.

I. SOPHONISBE.

Jean de Mairet.

La scène est dans Cyrte, ville de Numidie.

Acte III. Scène IV.

Massinisse,—

“C'est pourquoi trouvez bon qu'en la forme ordinaire,
Le flambeau d'Hyménée *aujourd'hui nous éclair.*”

Acte IV. Scène II.

Sophonisbe,—

“Je ne vous parle plus comme *hier je vous parlais*
En veuve de Syphax, et sujette à vos lois.
Je sais bien que le noeud qui nous assemble
Confond pareillement nos intérêts ensemble.”

Scène III.

Scipion,—

“Quoi? Bon dieux! dans le cours d'une même journée
Recouvrir un royaume et faire une Hyménée.”

Acte V. Scène IV.

Sophonisbe,—

“Vous savez qu'*hier au soir* lors qu'Hymen nous joignit
Par deux diverses fois son flambeau s'éteignit,”

Scène V.

Sophonisbe,—

“Et que je meurs au moins dessus le même lit,
Ou mon funeste Hymen *hier au soir* s'accomplit.”

II. LE CID. 1636.

La scène est à Séville, au palais du roi, dans la maison du comte de Gormas, dans la ville.

The characters move about through the streets and squares, however, which would have to be the case, in view of the varied action of the play. The time covered is indefinite and hence we have none of the usual expressions referring to it. Corneille did indeed fail to conform to the unities.

III. CINNA. 1640.

Pierre Corneille.

La scène est à Rome.

Acte IV. Scène VI.

Maxime,—

“Un même jour t’a vu, par une fausse adresse,
Trahir ton souverain, ton ami, ta maîtresse.”

Acte V. Scène I,

Auguste,—

“*Aujourd’hui même encore*, mon ami irrésolue
Me pressant de quitter ma puissance absolue,
De Maxime et de toi, j’ai pris les seuls avis.”

IV. LA SOEUR. 1645.

Rotrou.

Acte I. Scène I.

Lélie,—

“Et qu’exigeant de nous ce funeste devoir
Il nous veut obliger d’épouser *dès se soir?*”

Ergaste,—

“*Dès ce soir.*”

Scène III.

Lydie,—

“Ils épousent *ce soir.*”

Scène IV.

Ergaste,—

“Ce n’est rien que *se soir* épouser Eroxène.”

Acte II. Scène I.

Aurélie,—

“Si de nos importuns, l’espérance n’est vaine,
Ce soir qui de nos vœux nous doit ôter les fruits,
Sera suivi pour nous d’une éternelle nuit.”

Scène III.

Lydie,—

“Je l'irai bien chercher, mais qu'apprendrayje enfin?
Après tous les serments qu'il m'a fait *ce matin?*”

Acte IV. Scène II.

Ergaste,—

“Après tant d'accidents survenus pour un jour,
Je renonce au mestier de conseiller d'amour.”

Scène V.

Anselme,—

“Pour presser le disner, j'entre avec Aurélie.”

The play covers exactly twelve hours, beginning with the events of the morning and coming to a close with the marriage in the evening.

V. LA BELLE INVISIBLE

OU

LA CONSTANCE EPROUVÉE. 1656.

F. Le Metel de Bois-Robert.

Acte I. Scène I.

Don Carlos (quoting Olympe),—

“Si vous ne me voyez, dit-elle, au bal *ce soir*,
Dès qu'il sera finy, quelque heure qu'il puisse estre,
Revenez *en ce lieu*, je m'y ferai connaître.”

Don Carlos,—

“Enfin, quoy qu'il arrive, il faut nous préparer
Pour ce bal magnifique.”

Acte III. Scène I.

Here Olympe and Marcelle discuss the ball,—showing it to have already taken place.

Olympe,—

“Je vais au *rendez-vous* où Carlos doit se rendre.”

Marcelle,—

“Mais n'est il point trop tard?”

Olympe,—

“J'ay promis de l'attendre,
Quelque heure qu'il puisse estre;—”

Note:—Après des scènes épisodiques sans importance, Don Carlos s'achemine en toute hâte *au lieu de rendez-vous*, accompagné de don Pèdre, qu'il congédie a l'entrée de la rue,

Scène IX.

Don Carlos, Olympe, en la grille basse.

This stage direction shows the rendez-vous.

Acte IV. Scène I.

Don Carlos enfermé sans lumière dans un bel appartement,
avec un homme masqué des quatre qui l'avaient arrêté.

Scène II.

Don Carlos,—

"Je mange jamais à *telle heure qu'il est*.

Non, mesdames, *la nuit* je ne mange jamais;

J'avais soupé devant qu'aller à l'assemblée."

Don Carlos,—

"S'il vous plait de veiller, j'aime autant qu'on demeure.

Le jour, à mon avis, est si prêt à venir

Qu'il ne sera plus doux de vous entretenir."

Don Carlos,—

"Pourrais-je la revoir?"

La Dame,—

"Non, *pas de ce matin*."

La Dame,—

"Passez donc, au jardin, cette porte est ouverte."

Une Dame à Don Carlos,—

"Le cocher vous va mettre à *vingt pas de chez vous*."

Acte V. Scène I to Scène X.

Don Carlos et Don Pèdre se demande quelle peut estre cette Olympe, etc. Sur ces entrefaites, il est abordé par Alfonse, l'émissaire de la belle invisible, qui lui donne rendez-vous de sa part, pour le soir même, auprès de la vicereine, où elle se révélera à lui.

In the last scene this meeting takes place. The play extends over the time which passes from one night to the next.

VI. LES VISIONNAIRES. 1637.

Desmarets de Saint Sorlin.

Acte I. Scène VII.

Alcidon à Lysandre,—

"Croyez que *dans ce soir* je vous rendray content."

Alcidon,—

"Je veux *dedans ce jour*, sans prendre un plus long terme,
Choisir ce qu'il me faut, d'une volonté ferme."

Lysandre,—

"C'est beaucoup pour un jour."

Filidan,—

"Me la ferez-vous voir?"

Alcidon,—

"Ouy, prenez bon courage, Adieu jusqu'à ce soir."

Acte II. Scène VI.

Alcidon,—

"Venez ici ce soir, je donne ma fille."

Acte III. Scène V.

Alcidon à Phalante,—

"Venez devers le soir vous présenter à moi."

Acte IV. Scène VII.

Alcidon,—

"Vous voyez ma demeure,

Vous pourrez vous y rendre au plus tard, dans une heure."

Acte V. Scène I.

Alcidon,—

"Ces gendres cependant viendront icy ce soir."

Scène II.

"Ils s'en vont tous icy paroistre en un moment."

Scène V.

Alcidon,—

"Mais je veux dès ce soir vous marier aussi."

VII. LE PARASITE. 1654.

Tristan l'Hermite.

La Scène est à Paris devant la porte du logis de Manille.

Acte I. Scène III.

Phénice,—

"Quoi! manger si matin!"

Fripesaucès eats his breakfast and says,—

"Mais ne disnez-vous point?"

Voilà midi sonne."

Scène V.

Phénice,—

"Monsieur, adieu, bonsoir, je vous baise les mains."

Acte V. Scène I.

Fripesaucès,—

"Je l'éprouve à mon dam."

Moi qui *ce mesme jour*
Etais un truchement, un messageur d'amour."

Scène V.

Fripesaucés,—

"Enfin pour ce sujet, pour s'être déguisé
Et pour s'être produit sous un nom supposé,
Il fut mis *hier au soir* dans la conciergerie,
Et l'on fait son procès."

This comedy begins as is evident, in the morning and comes to an end on the morning of the following day.

VIII. ATHALIE. 1691.

Jean Racine.

La scène est dans le temple de Jérusalem, dans un vestibule de l'appartement du grand prêtre.

Acte I. Scène I.

Joad,—

"Je ne m'explique point ; mais quand l'astre du jour
Aura sur l'horizon fait *le tiers de son tour*,
Lorsque *la troisième heure aux prières appelle*,
Retrouvez-vous au temple avec ce même zèle."

Joad,—

"Tout ce qui reste encore de fidèles Hébreux,
Lui viendront aujourd'hui renouveler leurs vœux."
"L'heure me presse."

Acte II. Scène I.

Josabeth,—

"Mes filles, c'est assez ; suspendez vos cantiques.
Il est temps de nous joindre aux prières publiques
Voici notre heure."

Scène VIII.

Joad,—

"Souvenez-vous *de l'heure où Joad vous attend.*"

Acte III. Scène III.

Nabal,—

"Mais que veut Athalie en cette occasion ?
D'où naît dans ses conseils cette confusion
Par l'insolent Joad *ce matin offensée* ?
Et d'un enfant fatal en songe menacée"—

Scène V.

Nathan,—

“Avant la fin du jour—on verra qui de nous—”

Twelve hours is the limit of the action in this tragedy, which complies absolutely with the three laws for dramatic unity and in all respects represents perfection according to the ideals of the French classic drama.

IX. LE FESTIN DE PIERRE. 1677.

Thomas Corneille.

Acte I. Scène II.

Don Juan,—

*“Cet époux prétendu, dont le bonheur me blesse,
Doit aujourd’hui sur mer régaler sa maîtress.”*

Acte IV. Scène I.

Sganarelle, à Violette,—

“Va savoir quand monsieur dînera.”

Scène IV.

Sganarelle à Violette,—

“Que ne lui disais-tu que monsieur dîne en ville?”

Don Juan,—

. *“Eh bien, jusques au soir
Qu’il y demeure.”*

Scène VI.

Don Juan,—

“Qu-on sache si bienôt le dîner sera pret.”

Scène VII.

Don Juan,—

“Vite, à dîner!”

Scène VIII.

Le Statue,—

*“Mais puisque tu veux bien en courir le hasard
Dans mon tombeau ce soir, à souper je t’engage.”*

Acte V. Scène II.

Don Juan,—

*“La belle de tantôt m’a donné rendez-vous,
Voici l’heure, et j’y vais; c’est là mon ermitage.”*

Scène VI.

Le Statue,—

“Je t’attendais ce soir à souper.”

This comedy is of no greater length of time than twelve hours, but it violates the unity of place, changing from open landscape to the interior of a house, and to the landscape again.

X. LE COMTE D'ESSEX.. 1678.

Thomas Corneille.

This tragedy makes no reference whatever, to time or place; the unity of the action and its rapidity are such that there can be no doubt as to the proper observance of the rules. The omission of the usual phrases is striking.

XI. L'AMANT INDISCRET.

Philippe Quinault.

Acte II. Scène VII.

Lucretse,—

“Quand, donc partirez-vous?”

Lisipe,—

“Dans une heure, au plus tard.”

Acte IV. Scène I.

Rosette,—

“Il faut aller chercher Philipin *dès ce soir.*”

Philipin,—

“... nous a donné les pour
D'y conduire Lidame, et *mesme dès ce soir.*”

Scène III.

Lidame,—

“Adieu, j'entre au logis, *le jour s'en va finir.*
Demain, si vous voulez,” etc.

Scène IV.

Lidame,—

“Ou va-t-elle *si tard?*” Rosette!”

Scène V.

Lidame,—

“J m'en vais chez mon frère; il ne faut rien *ce soir.*”

Carpalin,—

“Entrons en mon logis, ma soeur, *l'heure me presse.*”

Scène VI.

Carpalin,—

“Il pourra maintenant vous donner le *bonsoir.*”

Lucesse,—

“Mais il est déjà nuit.”

Scène VIII.

Cléandre,—

“Que je pourrais icy nous donner *le bonsoir*.”

The extent of time in this comedy is probably not over twenty-four hours, at most, but as it is not stated in the beginning how early in the day the action begins, the exact number of hours cannot be determined.

XII. LA MÈRE COQUETTE.

Philippe Quinault.

La scène est à Paris dans la salle du logis d'Ismène.

Acte I. Scène II.

Laurette,—

“On ne peut voir madame encore de quelque temps ;
elle est à sa toilette.”

Scène IV.

Crémante,—

“Eveillè *ce matin* plutôt que de coutume,
J'ai familièrement usé de mon crédit,
Et surpris Isabelle *au sortir de son lit*.”

Acte II. Scène I.

Isabelle,—

“J'aillais à *votre chambre*.”

Ismène,—

“Et qu'y venez-vous faire?”

Isabelle,—

“Vous rendre ce que doit une fille à sa mère.”

“M'informer s'il vous plaît que je suive vos pas
au temple ce matin?”

Scène III.

Champagne,—

“Hier, lorsque j'rrivai, quand j'y songe d'abord,
Je dis que j'ignorais si ton maître était mort.”

This last sentence refers to a speech which he, Champagne, made in Acte I. Scène II.

Acte III.

Isabelle à Laurette,—

“Tu dis donc que l'ingrat qui ni avait tant su plaire

Acante, ce volage à qui je fus si chère,
T'a parlé *ce matin?*"

Acte IV. Scène III.

Le Marquis au Page,—

"Ecoutez. La *nuît étant venue*,
Qu'on la tienne à l'écart vers le bout de la rue,"—

Acte V. Scène VI.

Crémante,—

"*Bonsoir.*"

Scène VII.

Acante à Isabelle,—

"Le Marquis caché chez vous *ce soir*
Enfermé par vous même!"

The extent of time in this Comedy is twelve hours.

XIII. LE MISANTHROPE. 1666.

Molière.

La scène est à Paris, dans la maison de Célimène.

Acte II. Scène VI.

Philinte,—

"C'est d'Oronte et de vous la ridicule affaire."

This refers to an "affaire" which the reader knows to
have taken place early in the play.

"J'y vais madame; et *sur mes pas*
Je reviens *en ce lieu* pour vider nos débats."

Acte IV. Scène III.

"Les gens qui dans mes mains l'ont remise *aujourd'hui.*"

Scène IV.

"C'est pour vous dire ici, monsieur, qu'une heure ensuite,"
Later—

"Mais pour triompher, souffrez à mon amour
De vous revoir, madame, *avant la fin du jour.*"

Acte V. Scène II.

"Et de chez vous enfin le bannir *dès ce jour.*"

Scène IV.

"Et voilà votre ami sans trop m'inquiéter
Qui, si je l'en priais, la pourrait accepter.

This refers to him who said, "sur mes pas, je reviens en
ce lieu," etc.

XIV. L'AVARE. 1668.

Molière.

La scène est à Paris dans la maison d'Harpagon.

Acte I. Scène IV.

Harpagon,—

. . . “je lui destine une certaine veuve, dont *ce matin* on m'est venu parler.”

Harpagon,—

. . . “Vous l'épouserez *dès ce soir, dès ce soir,*” etc.

Harpagon,—

“Je veux *ce soir* lui donner pour époux”.—

Harpagon,—

“Ne bougez; je reviens *tout à l'heure.*”

. . . “et je reviens *tout à l'heure.*”

Acte II. Scène III.

“Attendez un moment; je vais revenir vous parler.”

Scène IV.

—“que sa fille assistât *ce soir au contrat* du mariage.”—

Acte III.

“Je me suis engagé, maître Jacques, à donner *ce soir* à souper.

Scène VII.

“Il vaut mieux que de ces pas nous allions à la foire, afin d'en revinir *plus tôt,*”—

Scène VIII.

. . . “je reviens *tout à l'heure.*”

Acte V. Scène VI.

“Allons jouir de l'allégresse que cet heureux jour nous présente.”

The action here begins some time in the forenoon and continues until the betrothals at evening bring it to a close.

XV. CRISPIN MÉDECIN. 1673.

Hauteroche.

La scène est à Paris.

The unity of action is clear, and there is no change of scene. The time is left indefinite, there being none of the well known means used to show the length of action, which however is so rapid that there is nothing whatever to lead one to believe that it is not encompassed by the twelve hours.

XVI. L'ÉCOLE DES JALOUX. 1664.

Antoine Jacob Montfleury.

La scène est à Cadix.

Acte I. Scène IX.

Santillane,—

“Mais pour *quand* revenir, s’il vous plaît?”

Don Carlos,—

“*Vers le soir,*” etc.

Acte II. Scène IV.

On lève une toile derrière laquelle paraît un jardin, et Santillane couché sur un gazon est gardé par des valets habillés à la Turquie.

Scène VII.

Leonor,—

“Hé bien, *jusqu’à demain* je consens de me taire.”

Scène VIII.

Gusman,—

“Il faut garder ce fou *cette nuit entière*;

Mais je crois qu’il est temps de faire sa litière;

Le jour décline, allons, et jusqu’à son retour,

A la santé du Turc nous boirons tour à tour.”

The action here begins possibly about the middle of the day and ends sometime during the next forenoon.

XVII. LE MÉDECIN VOLANT. 1661.

Edme Boursault.

La scène est devant la maison de Fernand.

Acte I. Scène I.

Lise,—

“Elle fait la malade,

Monsieur, et le vieux maistre est party du *matin*

Pour chercher par la ville, un expert médecin.”

Canteas,—

“Excuse *ce matin*

L’intendant d’un seigneur m’a contraint de me rendre

Monsieur,” etc.

The length of the action is probably within twelve hours, but there are no further direct references to time.

XVIII. CATALINA. 1748.

Crébillon.

La scène est dans le Temple de Tellus.

Acte I. Scène I.

Lentulus,—

“Pourquoi faire égorger Nonius *cette nuit*?

followed in Scène III by—

Tullie to Catilina,—

“Le sang de Nonius versé *pres de ces lieux*,

Fume encore, et voilà l’encens qu’on offre aux dieux.”

Acte I. Scène I.

Lentulus,—

“Mais *avant que le jour nous suprenne* en ces lieux,

Au temple de Tellus dis-moi ce qui t’appelle.”

“*Aujourd’hui* le sénat doit s’assembler ici.”

Acte II. Scène II.

Catalina,—

“C’est au sénat qu’il faut m’accuser aujourd’hui

. . . “Mais je vois des licteurs, et le consul s’avance.”

Fulvie,—

“Tu me verras *ce jour* même au sénat.”

Acte III. Scène II.

Catalina,—

“Mais avant que la nuit vous éloigne de nous,

Je vais vous expliquer ce que j’attends de vous.”

Scène V.

Probus,—

“Tout s’arme contre vous, et le sénat s’assemble.”

Acte IV. Scène III.

Catalina,—

“Dans trois heures au plus, le jour va disparaître.”

Acte V. Scène I.

Cicéron,—

“Caton ne paraît point; et *la nuit qui s’avance*

Accroît à chaque instant l’horreur qui la dévance.”

Pétréius invité de hâter son retour

Ne peut plus arriver *avant la fin du jour*.”

Scène III.

Caton,—

“*La nuit* achèvera bientôt de tout confondre.”

XIX. MARIAMNE. 1724.

Voltaire.

La scène est à Jérusalem, dans le palais d'Hérode.

Acte II. Scène IV.

Mariamne,—

“ quand la nuit sombre

Dans ces lieux criminels aura porté son ombre

Qu'au fond de ce palais on me vienne avertir.

On le veut, il le faut, je suis prête à partir.”

At the end of the sixth act of the third scene, Hérode is warned that Mariamne is fleeing.

Acte IV. Scène I.

“J'ai deux fois en un jour vu changer mon destin,

Deux fois j'ai vu l'amour succéder à la haine.”

Scène II.

Hérode,—

“Qu'avant la fin du jour vous en serez vengée.”

Scène IV.

Mariamne,—

“Je fuyais ce matin sa vengeance cruelle.”

This tragedy obeys absolutely the three dramatic unities.

XX. ZAÏRE. 1732.

Voltaire.

La scène est au serail de Jérusalem.

Acte IV. Scène VII.

Orosmane à Corasmin,—

“ dès que la nuit plus sombre

Aux crimes des mortels viendra prêter son ombre.”

Acte V. Scène VI.

L'esclave à Orosmane,—

“Près de ces lieux, seigneur, elle a promis d'attendre

Celui qui, cette nuit, à ses yeux doit se rendre.”

Scène VIII.

Orosmane,—

“O Nuit! nuit effroyable!”

Corasmin,—

“Tout dort; tout est tranquille; et l'ombre de la nuit”—

Scène IX.

Orosmane, Zaïre, et Fatime marchant pendant la nuit dans un enfoncement du théâtre.

It is clear, from general impressions, that the play begins within the day preceding this night.

XXI. LE JOEUR. 1696.

Jean François Regnard.

La scène est à Paris dans un hotel garni.

Acte I. Scène I.

Hector,—

“Il est parbleu, grand jour. Déjà de leur ramage
Les coqs ont éveillé tout notre voisinage.”

Scène II.

Hector,—

“*Si matin*, Nérine, qui t’envoie.

Acte V. Scène VI.

Mme. La Ressource,—

“Mais aux grands mouvements *qu’en ce lieu* je puis voir,
Madame se marie.”

Nérine,—

“Our, vraiment, *dès ce soir*.”

The time of the action is within twelve hours.

XXII. CRISPIN, RIVAL DE SON MAÎTRE. 1707.

Alain René Lesage.

La scène est à Paris.

Scène XI.

Lisette,—

“Et *dès ce soir* il épouse ma maîtresse.”

Scène XV.

M. Oronte à Crispin,—

“Je veux que *dans une heure* vous épousiez ma fille.”

XXIII. MACBETH.

Ducis.

Acte I.

La scène est en Ecosse, dans la province et dans le palais d’Inverness. Le premier acte se passe dans la forêt du même nom.

Acte II.

Le théâtre représente un palais vaste et antique, ou se croisent des voûtes longus et ténébreuses.

At the close of Scène VI,—

On annonce l'arrivée du roi, qui vient avec Glamis passer la nuit au chateau.

Scène IX.

Duncan à Macbeth,—

“Oui, voilà le vainqueur dont la main aguerrie
Dans cet illustre jour a suavé la patrie.
Sans suite, avec Glamis, je viens dans ce palais,
J’y puis dormir sans crainte.”

Acte III.

Il est *une heure ou deux après minuit*.

Scène IV.

Frédégonde,—

“Nous veillons, *et la nuit est profonde*.”

Scène VI.

Macbeth,—

“Ciel ! j’entends quelque bruit,
Quel mortel sous ces murs *s’avance dans la nuit* ?”

Scène VII.

Siton,—

“Leur fureur, que ces murs, *que la nuit favorisse*,”—

Acte IV. Scène VIII.

Frédégonde,—

“ *il peut dès cette nuit*
Voir Malcome et Sévar et les sauver sans bruit.
Ce palais par *la nuit va bientôt s’obscurcir*.”

Acte V. Scène II.

Macbeth,—

“C’est vous, prince, c’est vous ! dans ce profond silence,
Sous ces voûtes, *la nuit*, qui peut vous amener ?”

Scène IX.

Il fait jour.

Macbeth,—

“C’est moi qui cette nuit l’ai tué de ma main.”

The tragedy of Macbeth begins probably near the middle of the day, for at the close of Scène VI in Acte II the arrival

of the king to pass the night is announced. The action is concluded the following morning,—“Il fait jour,” in Scène IX.

XXIV. LE PÈRE DE FAMILLE.

Diderot.

La scène est à Paris, dans la maison du père de famille.

Le théâtre représente une salle de compagnie décorée de tapisseries, glaces, tableaux, pendules, etc. C'est celle du père de famille.

La nuit fort avancée. Il est entré *cinq ou six heures du matin*.

Acte I. Scène III

Le Commandeur,—

“Mais voilà six heures qui sonnent,”—

Acte IV. Scène VII.

Le Père de Famille,—

.; “mais après la confiance que je vous ai marquée *aujourd'hui*.”—

Although there are few direct references to time throughout the play, we find among the stage directions before the first act a note to the effect that the night is well advanced, and following the action we observe it to end sometime the following day.

XXV. LE BARBIER DE SEVILLE. 1775.

Beaumarchais.

Acte I.

Le théâtre représente une rue de Séville où toutes les croisées sont grillées.

Scène V.

Bartholo,—

“Il devait tout arranger pour que mon mariage se fit secrètement *demain*.”

Scène VI.

Figaro,—

“Je vous rejoins *dans peu*.”

Acte II.

Le théâtre représente l'appartement de Rosine. La Croisée dans le fond du théâtre est fermée par une jalousie grillée.

Scène II.

Figaro,—

“D’ailleurs je viens de vous débarasser de tous vos surveillants *jusqu’à demain.*”

Scène IV.

Bartholo,—

“N’a-t-on pas *ce matin encore*, ramassé lestement votre chanson pendant que j’allais la chercher?”

Acte III. Scène II.

Bartholo,—

“Elle est *ce soir* d’une humeur horrible.”

Scène V.

Bartholo,—

“Oui, ces bonbons, dans ce cornet fait avec cette feuille de papier à lettre *ce matin.*”

Scène IX.

Le Comte,—

“Accordez-moi, *ce soir*, je vous en conjure madame,—un moment d’entretien.”—

“et quant à la lettre que j’ai recue *ce matin.*”—

Scène XI.

Figaro,—

“Vous avez *toute la soirée* pour parler de l’homme de loi.”

Rosine,—

“*Bonsoir, M. Bazile.*”

Scène XII.

Comte,—

“Nous serons ici à *minuit.*”

Acte IV. Scène I.

Bazile,—

“Adieu, nous serons tous ici à *quatre heures.*”

Scène VI.

Comte,—

“Dans mon embarras, *hier*, je m’en suis servi pour arracher sa confiance.”

There is hardly a perfect unity of place here, according to the old idea but the extent of time is very nearly twenty-four hours, beginning in the morning and lasting until after midnight.

XXVI. LE MARIAGE DE FIGARO. 1784.

Beaumarchais.

“La scène est au chateau d’Aguas Frescas à trois lieues de Séville.

Acte I.

Le théâtre représente une chambre à demi démeublée, un grand fauteuil de malade est au milieu, etc.,—

Figaro,—

“Oh! que ce joli bouquet virginal élevé sur la tête d’une belle fille, est doux, *le matin des noces*, à l’oeil amoureux d’un époux!”

Suzanne,—

Voilà madame éveillée; elle m’a bien recommandé d’être la première à lui parler *le matin de mes noces*.”

Scène XI.

Figaro,—

“La cérémonie adoptée, ma fête de *ce soir* en est la suite.”

Acte II.

Le Théâtre représente une chambre à coucher superbe.

Scène X.

Cherubin,—

“Après les scènes *d’hier* et de *ce matin*, il me tuerait sur la place.”

Scène XII.

La Comtesse,—

“Mon projet est de ne pas quitter ma chambre de *tout le jour*.”

Le Comte,—

“*Ce soir* pour la noce de Suzanne?”

Scène XVI.

La Comtesse au Comte,—

“Nous disposions une plaisanterie—bien innocente, en vérité, *pour ce soir*”—

Le Comte,—

“Vous n’auriez pas été si émue en le congédiant *ce matin*.”

Acte III.

Pendant l’entre acte, des valets arrangent la salle d’audience, . . . later . . . Le Théâtre représente une salle du chateau appelée salle du trône, et servant de salle d’audience.

Scène IX.

Le Comte,—

“Tu m’as traité *ce matin* si sévèrement!”

Acte IV.

Le Théâtre représente une galerie ornée de candelabras etc.

Scène V.

Le Comte à la Comtesse,—(quant au page,)

“Oui, mais *tantôt, ce matin?*”

Scène VIII.

La Comtesse,—

“Voici les deux noces,” etc.

Le théâtre représente une salle de marroiners dans un parc.

Le Théâtre est obscur.

Acte V. Scène II.

Figaro,—

“Bonsoir.”

Scène V.

La Comtesse,—

“La soirée est humide.”

Scène VI.

Cherubin,—

“C’est monseigneur, friponne, qui t’a demandé ce rendez-vous ce matin, quand j’étais derrière le fauteuil.”

The entire action of this comedy is confined to the time from early morning to late evening. There is frequent change of stage-setting but the whole action takes place on the estate of the Count.

XXVII. NATHAN LE SAGE.

Marie Joseph de Chénier.

La scène est à Jérusalem sous le règne de Saladin.

On voit d’un côté la maison de Nathan; de l’autre des palmiers, une colline, et dans le lointain un monastère sur le mont Thabor.

Nathan le Sage observes the three unities absolutely.

XXVIII. LES CHATEAUX EN ESPAGNE. 1789.

Jean François Collin d’Harleville.

La scène représente, pendant la pièce, une salle du château.

La scène est au château de M. Orfeuil.

Acte I. Scène I.

Mademoiselle D'Orfeuil,—

“Je ne sais . . . Mais ce bois . . . *La nuit,*”

Mon père devrait m'épargner ces alarmes,

Revenir *moins tard*” . . .

Scène II.

M. D'Orfeuil,—

“Me voici de retour! *bonsoir*, ma chère fille.”

“*Dès demain en ces lieux Florville peut se rendre.*”

“D'abord, comme il pourrait arriver *dès ce soir*.

J'ai dit à tous mes gens de le bien recevoir.”

Justine,—

“Bon. J'entends des chevaux; c'est Florville peut-être.”

Acte II. Scène III.

M. D'Orlange,—

“*A la nuit*, au hasard, que je dois rendre grâce!”

“N'en parlons point ce soir, mais *demain, dès l'aurore.*”

Scène IV.

M. D'Orfeuil,—

“Monsieur, *il est temps de souper.*”

Scène VII.

Justine,—

“En jeunes voyageurs *cette soirée* abonde.”

Scène X.

M. De Florville,—

“C'est assez *en un soir*, d'un étranger peut-être.”

. . . à M. D'Orlange . . .

“Vous la voyez *ce soir* pour la première fois?”

Scène XI.

M. D'Orlange,—

“*En un soir*, c n'est pas être heureux à demi;

Je trouve un doux asile, et je fais un ami.”

Acte III. Scène I.

M. De Florville,—

“Je n'ai pu fermé l'oeil.”

Scène II.

Mademoiselle D'Orfeuil,—

“Vous vous êtes, dit-on, promené *de bonne heure*,

Monsieur?”

Scène III.

M. De Florville,—

"Bien plus heureusement,
Vous me sûtes *hier* prévenir"—

M. D'Orlange,—

"Eus-je tort quand *hier* je vous félicitai?"

Scène IV.

M. De Florville,—

"Oui, *ce matin*, partout je me suis promené."

Scène V.

M. D'Orlange,—

"Mais j'aime encore mieux en touchant entretien
Non pas celui *d'hier*;"

"Car je suis bien changé depuis *hier*."

Scène VII.

M. D'Orfeuil,—

"Vous partez?"

M. De Florville,—

"A l'instant."

M. D'Orfeuil,—

"Vous n'en avez rien dit *au déjeuner*."

M. D'Orfeuil,—

"Bon! avant de partir, *vous dinerez*, sans doute?"

Scène VIII.

M. De Florville,—

"J'ai tout vu *ce matin*."

The play, in action covers the time from supper to dinner of the following day.

XXIX. HERNANI.

Victor Hugo.

In "Hernani" we naturally do not look for the characteristics relating to the unities, which we have found so copious in the authors preceding Hugo. Indeed it was the ignoring of the unities which won for Victor Hugo his fame as a dramatist. In 1829 the beauty of his verse was quite secondary to the boldness of his dramatic scheme. It required a great man to deal the death blow to the dramatic unities.

From the foregoing pages it will be seen that the laws of the three dramatic unities had had a great influence upon the

French drama, and whether that influence was good or bad, depends on the point of view. Even men of such rare genius as Molière and Shakespeare are copyists, and men of less merit copy more, and less wisely. A dramatist of only moderate ability then, trying to fashion his play according to supposed best standards, will write in a perfunctory manner. Molière, of course, rose above mediocrity by his own genius in spite of rules and his best plays are not necessarily marred by his adherence to the three laws. The same may be said of Corneille and Racine.

It requires a man of genius to make use of the hackneyed phraseology of his time, without wearying his readers. The events of his play, and the action must be indeed interesting to combat the insistent repetition of "dès ce jour," "aujourd'hui," "avant la fin du jour," etc. There are many instances to be sure where such words as "jour" and "aujourd'hui" are used to help out the rhyme automatically as it were, but generally the use of these frequent conventional references to time is the author's way of reminding us that he is showing due allegiance to the unities, that he has not forgotten the quarrel of the *Cid* back in 1636.

Men like Corneille, Molière and Racine, with an early hint of the time when the crisis of the drama shall occur, a later suggestion of the length of time already elapsed since the beginning of the action, and finally a sentence which shows that the fulfillment of the time assigned is achieved, handle this law of dramatic unity in a thorough and masterful fashion and do not appear to be oppressed by it. It is the small minds that it worries.

After all, it is hard to draw firm and straight lines to form distinct boundaries anywhere in the maze of opinions for and against the dramatic unities. Even Mairet, who certainly gave the impulse to their formidable revival, finally wrote his "*Galanteries du duc d'Ossone*"—a most irregular structure—and many others would swerve from one party to another, in most fickle fashion. This was especially to be noticed after the quarrel of the *Cid*.

Le Cid appeared in 1636. It was so strong a work that it could not fail to command attention. It was so popular

and so much admired that it became common throughout the country to say of anything beautiful that it was "beau comme le Cid." Nevertheless the subject matter of the Cid together with the obvious slighting of classic ideals finally induced the Académie Française to undertake a critical examination of the play. Late in the year 1637 the "Sentiments de l'Académie Française sur la Tragi-Comédie du Cid" were published.

The criticism was mainly upon the subject and the sentiments of the play, but the Académie also laid much stress upon the question of the Unities of Aristotle. The criticism upon the observance of the unity of time in the Cid was that so many events as take place in the course of the comedy could not possibly happen within a day,—not an unreasonable criticism.

The appearance of "Les Sentiments" of the Academy roused great interest and a prolonged discussion among all people interested in any way, in the Cid. The result was a revived interest in Greek drama,—tragedy in particular,—and in the rules of Aristotle. Corneille never again violated these rules; and practically all writers of French drama, until Victor Hugo appeared upon the stage, followed in his footsteps.

Corneille defines the unities as follows:

The unity of action consists, in comedy, in the unity of plot, or of obstacle to the purposes of the principal actors; and in tragedy in the unity of peril.

The rule of the unity of time has its foundation in the saying of Aristotle that tragedy must limit the time of its action to one revolution of the sun, or to try not to exceed it too much.

As to the unity of place, Corneille claims to find nothing whatever in either Aristotle or Horace which, he says, leads him to believe that the rule was established only because of the unity of time.

So we see on what a slight stem the whole flower of the three dramatic unities bloomed and grew. The fire of the discussion finally focused upon the unity of time, and later authors in many cases seemed unconcerned as to the unity of place.

M. Petit de Juleville believes that the three dramatic

unities made the great tragedies of France, and that not, as some state, did the tragedies make the unities. Be that as it may, certain it is that no drama before or since has excelled, in the fire of concentration, the white heat of Corneille's *Cinna* and the *Athalie* of Racine.

It was for the *Hernani* of Victor Hugo, startling and powerful in its time as had been the *Cid*, to give rise to a storm which swept away the last vestige of the three dramatic unities in French literature as a requisite in the drama.

Victor Hugo stands for liberty in French drama. In *Hernani* and *Ruy Blas* he gave entire freedom to his great genius and put these great plays before the public with nothing to prepare the way for them. At the early presentation of *Hernani*, there was very bitter opposition, there were hissings from the audience and many more signs of disapproval; but the power of the play overcame all old prejudice and the fate of the long-talked-of rules was settled—their blighting influence on French drama was ended.

Of the two rules, of the unity of time and place, Victor Hugo said that all actions crushed into them were mutilated. He also, in speaking of those possible heights to which the French dramatists might have risen, said that it is with the scissors of the unities that the wings of the greatest French poets have been cut.

A careful review of 28 of the principal plays from the time of Mairet and Corneille to Victor Hugo has shown perfect observation of the unity of time in all, of the unity of place in all save three or four, where the only point possible to criticize, is the frequent change of stage-setting.

Some of the later men gave stage directions before each act, stating that, for instance, the stage for Act I would represent a palace room, for Act II, a forest scene, etc. This gave variety and interest without violating the letter of the law, as accepted by the early dramatists. Generally we find very few references in the text to place.

Now and then a character will be made to say "*dans ce même jour*," "*ce matin*," such and such a thing was done, but beyond this, there is little to attract the attention. The authors bend all their efforts to the unity of time. The common

method among them of reminding their readers that the unity of time is being observed, is to put into the mouth of one or more actors, early in the first act, words that show the time of day, be it morning or evening; in the second act, some speech that reveals the fact that the events taking place are on the same day as those of the first act, and so on until at the close of the play it is made evident that no more than the usual twelve hours, or in rare cases twenty-four, have been covered. The influence of this very general obedience to the unity of time, is that nearly all writers of drama throughout this period of two hundred years, in their servility and eagerness, pack their speeches so full of certain accepted phrases that the result is a surfeit which may detract somewhat from one's interest in the play.

Among these phrases are,—as has been shown in the preceding pages:

"dès ce soir."

"avant la fin du jour."

"donner le bonsoir."

"ce matin."

"si matin."

"hier au soir."

"dans une heure au plus tard."

"vers le soir."

"le jour s'en va finir."

"l'heure nous presse."

"ce soir."

Among a few dramatists, great stress is laid upon the several meals of the day,—for example, *Le Chateaux en Espagne* by Collin d'Harleville.

There are few comedies, aside from Molière's best ones, which do not seem to be hampered in their development, by this treatment. Whatever general opinion may believe of the value of the unities of time and place in French drama, it is certain that, Aristotle's rules having been conceived with regard to tragedy, to tragedy they were best suited.

93

Scène IX.

Don Carlos, Olympe, en la grille basse.

This stage direction shows the rendez-vous.

Acte IV. Scène I.

Don Carlos enfermé sans lumière dans un bel appartement,
avec un homme masqué des quatre qui l'avaient arrêté.

Scène II.

Don Carlos,—

"Je mange jamais à *telle heure qu'il est*.

Non, mesdames, *la nuit* je ne mange jamais;

J'avais soupé devant qu'aller a l'assemblée."

Don Carlos,—

"S'il vous plaît de veiller, j'aime autant qu'on demeure.

Le jour, à mon avis, est si prêt à venir

Qu'il ne sera plus doux de vous entretenir."

Don Carlos,—

"Pourrais-je la revoir?"

La Dame,—

"Non, *pas de ce matin*."

La Dame,—

"Passez donc, au jardin, cette porte est ouverte."

Une Dame à Don Carlos,—

"Le cocher vous va mettre à *vingt pas de chez vous*."

Acte V. Scène I to Scène X.

Don Carlos et Don Pèdre se demande quelle peut estre cette Olympe, etc. Sur ces entrefaites, il est abordé par Alfonse, l'émissaire de la belle invisible, qui lui donne rendez-vous de sa part, pour le soir même, auprès de la vicereine, où elle se révélera à lui.

In the last scene this meeting takes place. The play extends over the time which passes from one night to the next.

VI. LES VISIONNAIRES. 1637.

Desmarets de Saint Sorlin.

Acte I. Scène VII.

Alcidon à Lysandre,—

"Croyez que *dans ce soir* je vous rendray content."

Alcidon,—

"Je veux *dedans ce jour*, sans prendre un plus long terme,
Choisir ce qu'il me faut, d'une volonté ferme."